



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
CURSO LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

**ANTONIO CARLOS DE SOUZA SILVA**

**O TEATRO É UM DIVÃ**  
**Psicoterapia teatral e sua contribuição para melhoria do**  
**desempenho escolar**

BELEM – PA  
2018

**ANTONIO CARLOS DE SOUZA SILVA**

**O TEATRO É UM DIVÃ**

**Psicoterapia teatral e sua contribuição para melhoria do  
desempenho escolar**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao  
Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade  
Federal do Pará, como requisito para obtenção do  
Título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Msc. Cláudia do Socorro  
gomes da Silva.

BELEM-PA

2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA**

---

S586t Silva, Antonio Carlos de Souza

O teatro é um divã: as terapias teatrais e suas contribuições para melhoria do aprendizado escolar / Antonio Carlos de Souza Silva. -- 2018.

Orientadora: Profª Drª Rosely Risuenho Viana.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2018.

1. Teatro na educação. 2. Teatro - terapêutica. 3. Psicoterapia. I.  
Título.

CDD - 22. ed. 792.02

---

**Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726**

ANTONIO CARLOS DE SOUZA SILVA


***“O TEATRO É UM DIVÃ: psicoterapia teatral e sua contribuição para  
melhoria do desempenho escolar”***


Esta Monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de Licenciatura Plena em Teatro, e aprovada em sua forma final pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

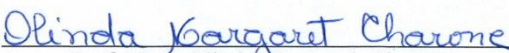
Belém, 12 de setembro de 2018.

Conceito: BOM

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Me. Claudia Gomes da Silva  
Orientadora

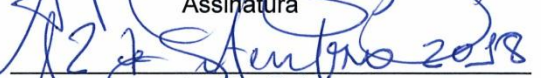
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marton Sérgio Moreira Maués  
Examinador

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Olinda Margareth Charone  
Examinadora



Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

  
Assinatura

  
Local e Data

*Dedico este trabalho a todos aqueles que acreditam no teatro, no poder que detém, e a sua capacidade de transformar o ser Humano, a sociedade e empenham suas vidas nesse intuito.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, auxílio no momento da retomada, minha esposa, que acreditou em mim quando todos duvidaram, aos meus filhos que desde a tenra idade, me acompanharam no meu fazer artístico. Aos amigos que me incentivaram, aos mestres que dividiram comigo seu precioso conhecimento, e, finalmente, a vida, essa dádiva maravilhosa da existência.

*“O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele”.*

*(Augusto Boal).*

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar a existência de um aspecto particular do teatro além da convencionalidade. Uma dimensão voltada a visão terapêutica. Analisa as sistemáticas que tornam possíveis o teatro-terapia, suas aplicações tanto no âmbito clínico, mas sobre tudo no educativo. Verifica a relação com uma variante da pedagogia, a psicopedagogia e possíveis contribuições a esse campo de saber. Por fim analisa uma proposta de inserção dessa potencialidade com finalidade a melhoria escolar.

**Palavras-Chave:** Teatro. Terapia. Aprendizado. Transtorno.

## **ABSTRACT**

This work aims to investigate the existence of a particular aspect of theater beyond conventionality. A dimension focused on therapeutic vision. It analyzes the systematics that make theater-therapy possible, its applications both in the clinical scope, but especially in the educational field. It verifies the relation with a variant of pedagogy, psycho-pedagogy and possible contributions to this field of knowledge. Finally, it analyzes a proposal of insertion of insertion of this potentiality with purpose to the school improvement.

**Keywords:** Theater. Terapy. Learning. Disorder.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>MOTIVAÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>CAPITULO 1. TEATRO</b> .....	<b>15</b>
1.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	15
1.2 TEATRO E O HOMEM .....	15
1.3 ORIGEM .....	16
1.4 TEATRO E EDUCAÇÃO.....	17
<b>CAPITULO 2. DIMENSÃO TERAPEUTICA DO TEATRO</b> .....	<b>19</b>
2.1 PERCEBENDO O “ALGO MAIS” .....	19
2.2 MORENO.....	20
2.3 BOAL .....	20
2.4 O CASO BARBARA.....	21
2.5 O PALCO TERAPÊUTICO DE MORENO .....	22
2.6 TÉCNICAS DO PSICODRAMA .....	23
2.7 A CATARSE NA VISÃO DE MORENO.....	25
2.8 MORENO E A TEORIA DOS PAPEIS .....	25
2.9 O TEATRO E MORENO .....	26
2.10 A SURPRESA DE BOAL.....	28
2.11 O PALCO TERAPÊUTICO DE AUGUSTO BOAL.....	28
2.12 PRIMEIRA PARTE: TEORIA.....	29
2.12.1 Teatro... no princípio de tudo.....	29
2.12.2 Teatro... definição.....	31
2.12.3 Espaço estético... características .....	32
2.12.4 Ser humano.....	33
2.12.5 O consciente, o subconsciente e o inconsciente (C.S.I.).....	34
2.12.6 O ator .....	35
2.12.7 O tira na cabeça - hipóteses.....	36
<b>CAPITULO 3. DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS: PROXIMIDADE E DISTÂNCIA ENTRE MORENO E BOAL, TEATRO-TERAPIA E PSICODRAMA....</b>	<b>38</b>
3.1 PRIMEIRO: O EMPENHO EM FAZER UM TEATRO OPOSTO AO MODELO TRADICIONAL .....	38
3.2 SEGUNDO: PREOCUPAÇÃO SÓCIO-POLÍTICA.....	39

3.3	O JORNAL VIVO DE MORENO E O TEATRO JORNAL DE BOAL .....	41
3.5	SOCIODRAMA E O TEATRO-FÓRUM .....	43
	<b>CAPITULO 4. PSICOTERAPIAS TEATRAIS E PEDAGOGIA.....</b>	<b>45</b>
4.1	A FUNÇÃO DO TEATRO NA ESCOLA .....	45
4.2	O SISTEMA EDUCACIONAL BRASILEIRO .....	45
4.3	A REGULARIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO DRAMÁTICA.....	46
4.4	O TEATRO COMO DISCIPLINA CURRICULAR .....	48
4.5	TEATRO EXTRACURRICULAR.....	48
4.6	OBJETIVO DA PSICOPEDAGOGIA.....	49
	<b>CAPITULO 5. ENTRELAÇE ENTRE TERAPIAS TEATRAIS E PSICOPEDAGOGIA .....</b>	<b>50</b>
5.1	OS ENTRAVES AO APRENDIZADO .....	50
5.2	A INFLUÊNCIA DIGITAL NO TRANSTORNO DEPRESSIVO – JUVENIL .....	51
	<b>CAPITULO 6. TEATRO TERAPIA E A MELHORIA ESCOLAR .....</b>	<b>53</b>
6.1	TEATRO PEDAGÓGICO .....	53
6.2	O TEATRO DO OPRIMIDO (TO).....	54
6.3	A DINÂMICA DO TO NA SALA DE AULA .....	54
6.4	O PSICODRAMA PEDAGÓGICO DE MORENO.....	55
6.5	CONSIDERAÇÕES AO USO DO PSICODRAMA PEDAGÓGICO.....	56
6.6	O PSICODRAMA PEDAGÓGICO NA SALA DE AULA .....	57
6.7	ETAPAS.....	57
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>59</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS .....</b>	<b>61</b>

## INTRODUÇÃO

Há entre os que praticam o teatro, seja por ofício ou por livre iniciativa, a firme convicção de que diante de si há um instrumento de poder transformador capaz de promover formas diversificadas de ação e reação.

Para aqueles que estão dentro de um contexto, cujo objetivo é formar indivíduos que possam assumir seus papéis de atores sociais de modo racional e equilibrado, tem nessa convicção a força que os move mesmo diante das inúmeras diversidades.

As provas irrefutáveis desse fator transformador estão na fala de quem viveu a experiência do “antes e depois”. Então, o que era apenas uma suspeita, ganha contornos reais e palpáveis. O teatro tem um aspecto ligado particularmente as questões curativas da psique. Uma “Dimensão terapêutica teatral”.

Pensando na questão da educação como meio de igual poder transformador do pensamento, qual seria o alcance da junção dessas duas grandezas?

O entrelace entre teatro e educação vem se desenrolando na esteira do tempo. E não poderia deixar de ser, afinal, há teatralidade em todos os aspectos da existência humana. O que pode ser extraído desse arsenal de possibilidades deve ser levado em consideração pelos arte educadoras em teatro da atualidade.

No percurso dessa pesquisa, esquadrihamos a existência desse poder terapêutico, suas possibilidades e aplicações ao serviço da educação. No presente momento histórico, talvez nunca se tenha feito tão necessário o fortalecimento desse vínculo, bem como reivindicar seu amplo uso.

## MOTIVAÇÃO

No meu “fazer teatral” tive a grata experiência de presenciar os benefícios do teatro em mim e em outras pessoas. Porém, o processo, em sua maior parte, seguia a mecânica: após alguma oficina, que tivesse ou não apresentação pública de resultado, naquele momento importantíssimo chamado “avaliação”, emergiam os relatos de mudança no comportamento dos participantes. Comecei a me perguntar como se operou o processo que provocou a mudança. Tomei por base minha experiência pessoal e concluí que o teatro tinha uma espécie de poder curativo. Posteriormente passei a chamar de “dimensão terapêutica teatral”. Mas ainda não encontrara resposta sobre essa questão.

Sou de família de nordestinos, fugitivos da seca, da vida difícil, da fome, retirantes. Se estabeleceram no estado do Pará, na cidade de Belém, na periferia; na época, mata, igapó, como os outros, morávamos em palafita. Com o passar dos anos e bem aos poucos, o lugar foi “urbanizado”. Ruas de terra batida, despejo de lixo, pobreza. Cresci nesse ambiente. Meu genitor era um compulsivo por álcool. Não tardou meu irmão mais velho trilhar a mesma sina, logo em seguida era minha vez de aventurar nessa vereda. Com o envolvimento com o vício, portas para outros comportamentos autodestrutivos abriram-se. Por ausência de formação escolar, o tratamento em casa era rude. Na escola pública, tive contato com os livros e através deles pude vislumbrar outro mundo, mas aquele em que eu estava inserido era oposto. Minha autoestima era baixa, me tornei tímido e quase não falava, consequência da violência física e mental, tornei-me arreado, rebelde.

A perspectiva de um futuro era sombria até que um convite foi o marco da mudança. – Você quer fazer teatro? Foi a pergunta que me marcou. Sem saber do que se tratava, lá fui eu. Que maravilha. Só quem viveu a experiência entende. Me entreguei com dedicação aos exercícios, absorvi vorazmente as orientações do professor, era grande meu entusiasmo. Assim fiquei por um bom tempo, até que nosso professor precisou ir para outro lugar. Me senti órfão. Onde iria conseguir mais informação sobre o teatro? Resolvi não parar. As informações que conseguia eram fragmentadas, hoje a oferta de informação é tão grande, renovam-se constantemente. Continuei com o que tinha. Com o tempo e depois de muitas experiências, minha percepção aumentou. Me dei conta do que mudou em mim. Minha timidez, aquele medo de encarar as pessoas foi desaparecendo, não tinha

mais receio de expressar minhas opiniões, de olha-las nos olhos. Minha dicção mudou, antes as pessoas me diziam para falar “alto” pois não ouviam minha voz, agora me ouviam em alto e bom tom. O mais marcante foi a superação de traumas causados por experiências terríveis. Estas costumam deixar feridas que talvez não saem e as consequências ecoam pelo resto da existência, influenciando o comportamento. A autoestima é logo afetada. Não se ver como um ser humano com capacidades e potencialidades, afundar na autodepreciação é motivo de imobilidade que impede e trava o desenvolvimento do indivíduo. De todos os benefícios que tive ao praticar o teatro o mais fantástico foram os resultados em minha personalidade. Um “antes e depois”. Em minha parca maturidade, não me apercebi atentamente, isso viria muitos anos depois. Aspectos do meu comportamento alteraram-se. Era o começo de alguma coisa que ainda é contínuo. A grata surpresa é que pude testemunhar processo análogo em outras pessoas. Com a ajuda do teatro, minha vida mudara.

Em 2007 entrei para a Escola de Teatro e Dança da UFPA. Comecei estudando cenografia, depois, Arte Dramática, na Escola de Educação Tecnológica Anísio Teixeira da SEDUC. Em 2011, comecei cursar licenciatura em teatro na UFPA. Ainda o interesse por desvendar os meandros da dimensão terapêutica ainda persistia. Foi quando tive o grato encontro com dois grandes mestres. Dr. Jacob Levy Moreno e Augusto Pinto Boal. Ambos, assim como eu perceberam a existência da dimensão terapêutica presente no teatro. Não só perceberam como puderam sistematizar uma forma de explorá-la. Neles encontrei respostas de como se processa a ação psicoterápica, a psicoterapia teatral.

O curioso de tudo isso é que, com tanta riqueza de conhecimento produzida por esses dois ícones do teatro, em nosso meio acadêmico não seja apreciada. Outros centros mais desenvolvidos isso já é realidade. Na formação de docentes de arte teatral isso nem é cogitado, a formação é unicamente voltada para a arte como meio de socialização e comunicação. Devemos dar atenção necessária sob risco de perdermos tempo importante para desenvolvermos o potencial que a teatro terapia oferece.

Minha crença de que o palco possa nos dar entre tantos benefícios, uma forma de melhorarmos como seres humanos está mais sólida. Ainda mais quando pensamos na questão da educação e seus entraves. Muitos deles são de origem psicológica, o resultado é que teremos muitos jovens prejudicados. Com a

dificuldade de aprendizado, em breve haverá uma multidão de adultos desajustados. O palco pode ser de grande ajuda.

No momento em que me preparo para em breve exercer a docência da arte teatral, incluo com vista a ampliação, explorar a dimensão terapêutica teatral no intuito de leva-la a sala de aula. Pretendo impactar, para o bem, a vida de muitos alunos. Isso pode fazer a diferença. O ponto de partida é esse: esta pesquisa.

## **CAPITULO 1.      TEATRO**

### **1.1    CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES**

Teatro é uma expressão artística tão antiga quanto o próprio homem. Multifacetária, manifesta-se de oportunas maneiras. Ora na forma de espetáculo, puro entretenimento, ora com conotações metafísicas, mágicas, ora com cunho político, sociológico, na educação e claro, viés psicológico.

Desde sua primeira manifestação, sofisticou-se, assim como o próprio homem. A descoberta da ciência e os desenvolvimentos tecnológicos estão intimamente ligados ao fazer teatral, pois, por ele, o homem exercita sua capacidade imaginaria e também sua criatividade.

A expansão de sua mente o leva a descobrir e percorrer novos caminhos. Pelo teatro o homem toma conhecimento do mundo e de si mesmo, nasce dentro dele uma inquietação que o leva ao questionamento, do questionamento a ação, o homem materializa o que antes só existia na sua mente.

### **1.2    TEATRO E O HOMEM**

O teatro manifestou-se quando o homem se manifestou. Como parte integrante de seu todo, o homem encontrou formas de utiliza-lo nos diversos aspectos de sua existência, e desenvolveu-se, da primitiva necessidade de se exprimir a sofisticadas formas de interação. A medida que o homem configura e reconfigura o meio a sua volta, a teatralidade modifica.

Se antes, a mais vaga noção de teatro restringia-se ao edifício teatral, na atualidade está presente em todas as atividades da sociedade. Presente até na nova concepção de espaço: o virtual, o cyber espaço.

Impossível o homem sem a teatralidade. Sempre que se lançar a novos desafios, a novas descobertas, novas formas de expandir o seu “Eu”, a teatralidade estará ao seu lado. Enquanto houver homem, haverá teatro.

### 1.3 ORIGEM

Embora, conforme declara Peixoto (2007, p. 12) “o princípio do teatro tem sido objeto de inúmeras especulações”. A origem do teatro está na aurora do homem. Este, descobrindo-se em um meio até então desconhecido, tenta entendê-lo, interpreta-lo e atribuir-lhe sentido. Movido pelo necessário instinto de sobrevivência, manifesta-se nele a capacidade criativa; por meio dela, concebe o teatro, como bem declara Boal (1996, p. 27) “o teatro é a primeira invenção humana”. esta, atende a outra necessidade humana, a comunicação. “E é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as descobertas.” (BOAL, 1996, p. 27), o homem usa o recurso da teatralidade para estabelecer comunicação e interatividade entre seus semelhantes.

Esta capacidade é impulsionada por outra capacidade, a imaginação. Por meio dessa faculdade, o homem imagina, cria e corporifica a existência de seres místicos a quem atribui serem detentores de poder sobre os fenômenos naturais. Dessa feita, agora já não é somente com os seus que o homem deseja comunicar-se, mas com os próprios deuses, pois os julgam superiores. Tenta obter seus favores “representando deuses, os homens fazem as divindades descenderem ao mundo material, corporificando-as e tornando-as visíveis e acessíveis a seus anseios, e medos e necessidades”. (PEIXOTO, 2007, p. 13). Cria os ritos crendo que assim os agradará. Crê que estes lhe ajudarão na empreita da subsistência, a caçada.

Além de entrar em contato com a dimensão espiritual, o rito teatral tem uma outra finalidade: representar suas ações na caçada, ao fazê-lo, o faz crendo no sucesso pois treina habilidades e visualiza estratégias. Assim o faz porque descobriu a capacidade de auto observar “é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido (...) permiti-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas”. (BOAL, 1996, p. 27). As evidências dessa capacidade no homem primitivo estão gravadas por ele mesmo nas pinturas em cavernas como por exemplo em Lascaux na França.

Dessa forma, por meio da teatralidade, expressão artística humana, o homem empreende a jornada de sua existência. Pelo menos foi assim que o mais

primitivo dos homens encarou as atividades artísticas. As origens dramáticas estão intricadamente vinculadas à religião, a crença, magia dos ritos mágicos, que dá as atividades dramáticas seu propósito (BERTHOLD, 2000).

#### 1.4 TEATRO E EDUCAÇÃO

Os registros de utilização do teatro na educação datam da antiga Grécia por volta do século V a.c., porém, o que temos nesse período é uma forma organizada e reconhecida do potencial pedagógico do teatro. Muito antes, o homem primitivo, intuitivamente já usava esse recurso.

O homem desenvolveu cognição, a capacidade de aprender e posteriormente a de ensinar. Na primeira forma de organização social, a tribal, o homem ensinava os membros mais jovens as crenças, a subsistência, os rituais de comunicação com o mundo espiritual e as regras básicas de convivência.

O modelo ou método de ensino e aprendizagem foi a Mimese. A imitação da ação real. Esta forma de transmitir e assimilar conhecimento se estende os nossos dias. As crianças, segundo Courtney (2006) apresentam esse traço, manifesto na ludicidade.

“A criança pequena, ao deparar-se com algo no mundo externo que não compreende, jogará com isso dramaticamente até que possam compreendê-lo. Podemos observá-la assim atuando várias vezes ao dia.” (COURTNEY, 2006, p. 4).

Com o desenvolvimento da sociedade humana, desenvolveu-se também o pensamento educacional. O processo educacional utilizando recursos dramáticos mais aprimorados começa na Grécia do sec. V a.C.

O sistema de educação grego “valorizava o teatro, música a dança e literatura” (REVERBEL, 2007, p. 12). Filósofos a exemplo de Platão e Aristóteles, consideravam a educação como preparação do cidadão para a vida em sociedade e os elementos dramáticos como o jogo, era fundamental para esse fim. No império romano, os educadores tinham o teatro além de fonte de entretenimento, mas um meio de educar.

Na idade média, com teatro também se educava, embora houvesse por parte da igreja católica reprovação ao teatro visando extinção do seu uso, Carlos

Magno, rei do império sacro romano-germânico, promoveu mudanças. Construiu escolas e monastérios onde o pensamento aristotélico foi reformulado e adaptado a fé católica pelas mãos de Santo Tomás de Aquino. Houve a difusão do teatro nas escolas. As encenações dos mistérios e moralidades perduraram por cinco séculos.

No período renascentista, surgiram espaços dedicados ao ensino e aprendizagem por meio do teatro, sobretudo na França e Inglaterra.

A partir da metade do século XVI a metade do século XVII o teatro é novamente censurado dessa vez pelos puritanos<sup>1</sup>, o restringiu as escolas condicionado a atenção de requisitos moralistas e ainda, apresentado somente em latim.

A partir da segunda metade do século XVII a educação evoluiu para o liberalismo. As escolas inglesas, influenciadas pelas francesas adota o teatro e dança para meninas. Assim, o processo ensino-aprendizagem por meio do teatro se estabeleceu e, ora é revisto, reavaliado ora readaptado com vistas a melhoras do processo.

---

<sup>1</sup> Designa uma concepção da fé cristã desenvolvida na Inglaterra por uma comunidade de protestantes radicais depois da Reforma. Segundo o pensador francês Alexis de Tocqueville, em seu livro A Democracia na América, trata-se tanto de uma teoria política como de uma doutrina religiosa.

## CAPITULO 2. DIMENSÃO TERAPEUTICA DO TEATRO

Vimos que teatro é uma expressão artística humana. É comunicação, troca de informações e pensamento. Político, pois “as ações do homem são políticas” (BOAL, 1977, p. 1). Metafísico, por suas conotações mágicas, rituais, na esfera espiritual. Lúdico, entretenimento e lazer tão essencial ao corpo e mente. Pedagógico, dinamizando o processo de ensino-aprendizagem. Mas, e quanto a atribuição terapêutica? Como dá-se conta da existência desse potencial psicoterápico? Antes de responder especificamente à questão, convém explicar a mínima percepção desse fato.

### 2.1 PERCEBENDO O “ALGO MAIS”

Sempre que um indivíduo testemunha, que após a participação em alguma oficina ou curso de teatro, houve mudança em seu estado comportamental e, ou emocional. Relatos como, superação de comportamento tímido<sup>2</sup>, por exemplo, são muito comuns, entre outras.

Isso suscita questões: de que forma as atividades teatrais ajudaram esses indivíduos? qual a dinâmica do processo terapêutico?

Por esses fatos, percebe-se a existência de um potencial psicoterápico no teatro. Essa constatação não passou despercebida para alguns pensadores do teatro. Bem verdade que pensadores, educadores e pedagogos, pesquisaram a importância do jogo dramático no desenvolvimento cognitivo do indivíduo, o que diferencia são as ligações. **Augusto Boal e Jacob Levy Moreno** (conforme veremos mais adiante), eram homens do palco. Ambos praticavam o teatro; ambos tinham suas motivações. Em comum, a percepção do potencial psicoterapêutico do teatro.

Ambos, em suas respectivas carreiras, cada um ao seu tempo, tiveram diversas experiências no palco, porém, houve uma com contornos diferenciais que

---

<sup>2</sup> Termo designado aos seguidores do puritanismo; uma concepção de fé cristã desenvolvida na Inglaterra por uma comunidade de protestantes radicais oriundos da Reforma.

lhes abriu a percepção, momento crucial que resultou num curioso questionamento sobre o que seria e como se aplicaria essa faculdade, esse enorme poder curativo que o teatro apresenta para benefício do ser humano.

## 2.2 MORENO

Antes de descrever a experiência que modificou a trajetória destes dois mestres do teatro, uma breve biografia de ambos.

Jacob Levy Moreno foi médico psicólogo, teatrólogo, dramaturgo. Nasceu em 21 de maio de 1892 a bordo de um cargueiro no mar Negro. Adquiriu a nacionalidade romena e, posteriormente, a cidadania norte americana em 1925, quando emigrou para os Estados Unidos. Em 1909 ingressou na Universidade de Viena, onde estudou medicina e filosofia. Formou-se em 1917. Seu contato com o teatro se deu ainda na adolescência. Promoveu vários experimentos teatrais como o jornal vivo e estabeleceu as bases do teatro da espontaneidade. Exercendo a medicina com grupos marginalizados, começa a traçar as primeiras ideias acerca do socio-drama, pesquisa-ação e psicodrama. Em 1921, cria de fato o Teatro da Espontaneidade. Em 1925, migra para os Estados Unidos onde trabalha continuamente até seu falecimento em 1974.

## 2.3 BOAL

Augusto Pinto Boal, foi dramaturgo, ensaísta e diretor de teatro. Nasceu em 16 de março de 1931 e faleceu em 2 de março de 2009. Fundador do Teatro do oprimido, uma modalidade que alia teatro e ação social.

Formado em engenharia química, em 1950, ingressa na Columby University em Nova York para especialização, ao mesmo tempo, estuda dramaturgia na School of Dramatic Arts. Em 1956, retorna ao Brasil e junta-se ao Teatro Arena de São Paulo. Com a instauração do regime militar em 1964, o Arena se torna um foco de resistência política mediante a arte. Com a promulgação do AI 5 no final de 1968,

Boal viaja para o exterior excursionando com o Arena. Em 1971, foi preso e torturado. Segue para o exílio, a princípio para a Argentina, depois passa pelo Peru, Equador, depois rumo a Europa, permanece dois anos em Portugal. Em 1978 vai para a França, se estabelece em Paris onde cria um centro para pesquisa e difusão do teatro do oprimido (TO), o Ceditade (centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression). Ainda em Paris, com o auxílio de sua esposa, Cecilia Boal, inicia e desenvolve um teatro mais voltado as questões interiorizadas, o Arco íris do desejo, até que retorna definitivamente em 1986. Instala-se no seu estado de origem, Rio de Janeiro. Inicia o projeto do plano piloto da fábrica de teatro popular e cria o Centro de teatro do oprimido (TO).

#### 2.4 O CASO BARBARA

Segundo Anzieu (1981) houve um período, mas propriamente na década de 1920, que diversas experiências teatrais foram concebidas em Viena. Moreno elabora a sua: O teatro da espontaneidade.

O embrião do psicodrama já amadurecia. Houve, por parte do público e dos seus alunos grande resistência ao que ele denominava “teatro 100 por cento espontâneo”. Isto quase foi motivo de fracasso do movimento psicodramático não fosse o caso Barbara.

Barbara era uma atriz que participava no teatro de improviso de um experimento chamado de Jornal Vivo. Interpretava papéis cômicos. Acabou se tornando grande atração de público. Ela conhece Georges, poeta e dramaturgo e casam-se. Continuaram a frequentar o teatro de Moreno.

Em certa ocasião, Georges relata a Moreno um aspecto negativo de seu casamento. Barbara tinha um comportamento doce e afável perante todos do teatro, mas na privacidade de seu lar transformava-se, de tal forma que ficava irreconhecível. Moreno naquela mesma noite tem uma ideia genial.

Escala Barbara para interpretar papéis cínicos e vulgares. Ela aceita com hesitação, temendo fracassar. Moreno usou uma notícia do jornal do dia no exercício do jornal vivo.

Uma prostituta havia sido assassinada por um meteco<sup>3</sup>, num bairro de má fama nos arredores de Viena. Barbara realiza a cena de forma magistral. Concebe e interpreta uma personagem com ares grosseiros e atitudes furiosas, agride o parceiro, até que este a estrangula.

A plateia espanta-se; Barbara ficou exultante e Moreno percebeu que havia encontrado uma solução. Moreno continua a estimular Barbara em outros papéis até que certa altura, Georges lhe relata uma significativa mudança no comportamento de Barbara.

Os episódios de descontrole e acesso de cólera diminuíram. Moreno ainda teve outra ideia, a de colocar marido e esposa no palco e representar cenas que aos poucos iam se aproximando a realidade cotidiana do casal. O público, ao ver representadas as cenas dos projetos, sonhos, lembranças de infância de ambos, relatavam a Moreno como estas lhe tocavam profundamente. A notícia sobre o fato, correu, isso provocou aumento na quantidade de público. O que disso resultou é que Barbara e Georges estabeleceram a harmonia em seu relacionamento. Enfim, o caso Barbara foi o primeiro apreciado pelo psicodrama, (ANZIEU, 1981).

## 2.5 O PALCO TERAPÊUTICO DE MORENO

Dr. Jacob Levy. Moreno, estudou e sistematizou um método que alcança um patamar terapêutico e a isso deu o nome de **psicodrama**. Diferente do método psicanalítico em que o paciente está só com um analista, o coloca no palco junto com outros e observa-o atuando em relação (COURTNEY, 2006).

À princípio, o psicodrama estava envolto em fatores relacionados à metafísica, sociais e religiosos, depois, em forma de exercícios teatrais até que se revelasse seu poder terapêutico. Moreno, no ano de 1923, em Viena, percebeu a “eficiência catártica da improvisação dramática para investigar e resolver conflitos psíquicos”. (ANZIEU, 1981, p.11). O método psicodramático de Moreno diferencia-se do psicanalítico freudiano por colocar o paciente no palco e não no consultório, imóvel, em um divã, na presença do analista, mas com outros e tem suas ações

---

<sup>3</sup> Estrangeiro residente num determinado país; imigrante.

observadas. Antes, acontece uma entrevista clínica, onde coleta-se os primeiros dados acerca do paciente. Ao contrário do ator que dramatiza uma personagem e seus conflitos, aqui o paciente dramatiza as suas próprias. No palco, por meio da espontaneidade, emergiria o aquilo que estaria no íntimo, pois, para Moreno, “o pensamento era indissociável da ação e o psicodrama representava uma maneira de reagir aos outros e de fazer os outros reagirem”. (ANZIEU, 1981, p. 11).

## 2.6 TÉCNICAS DO PSICODRAMA

Há três fases distintas: aquecimento, dramatização e comentários.

A sessão inicia-se como o **aquecimento**. Esse estágio é importante, pois prepara, relaxa, aproxima o **psicodramatizado**<sup>4</sup> do grupo. O “teste psicodramático exige que o sujeito seja aquecido até o nível de sentimento, no qual irá liberar material emotivo altamente personalizado.” (HASS, MORENO, 1951 apud COURTNEY, 2006, p. 100). No aquecimento, também se libera os sistemas de reflexos, podendo ser através da dança e ginástica (COURTNEY, 2006, p. 100).

O corpo do atuante deve ser o mais livre possível, deve responder sensivelmente a todos os motivos da mente da imaginação. Deve ter o poder de desempenhar tantos movimentos quanto for possível, e executá-los fácil e rapidamente. Esses movimentos devem, certamente, ser espontâneos para que o atuante não entre em crise. Pode também acontecer que uma ideia ocorra a um atuante sem estar acompanhada de uma sugestão de gesto adequado e se ele não estiver suficientemente provido de recursos, todo ato poderá perder-se. Para eliminar esse perigo, (a) o maior repertório possível de movimentos, passíveis de serem adquiridos pelo atuante, deve estar armazenado no corpo, de maneira que se possa vir à tona, pelas ideias, quando estas ocorrerem; (b) a criação de respostas (creatoflex) deve ser exercitada (COURTNEY, 2006, p. 100).

Em seguida vem à **dramatização**. Esta é controlada pelo **psicodramatista**<sup>5</sup>, assistido por um corpo de ajudantes, denominados, egos auxiliares. Pode intervir, dando novos temas para novas dramatizações ou aquecimentos específicos. Os temas, sempre são relacionadas as ansiedades do sujeito. Este instrui os ajudantes a assumir seus papéis como egos auxiliares. Há a exigência de sensibilidade por parte destes a resposta do psicodramatizado. As cenas, que se pretende representar, são cenas da vida do sujeito com base na

---

<sup>4</sup> Paciente

<sup>5</sup> Terapeuta orientador

coleta de informações da entrevista, consideradas de grande importância por este. O que foi o que é, ou, que poderia ser.

O paciente é estimulado a iniciativa. Caso este não consiga, o psicodramatista sugere as cenas. Se estas não forem possíveis, propõe que todos escolham um roteiro ou, se isso ainda não for possível, sugestiona a criação de situações e papéis simbólicos. Por fim, caso não haja resultado, pode declarar suspenso a sessão e coloca o paciente na qualidade de espectador. Representar seus dilemas, seus conflitos interiores nem sempre é fácil. É necessário que o psicodramatista rompa a barreira conferindo uma boa dose de entusiasmo espontâneo ao paciente. Assim que reativa o paciente, retira-se para que retome as representações, a as administra até ao final. A isso, Moreno chama-o combate; e a regra que com ela pretende aplicar, é importante do psicodrama. Nivelar sujeito espontâneo e situação dramática (ANZIEU, 1981, p. 33).

No psicodrama temos as ações dramatizadas por via do imprevisto. Em todas as formas que puderem ser pensadas; com pessoas em papéis em situação e objetos imaginados, mímica, inversão de papéis. Em todos os casos é preciso a participação do paciente.

Os terapeutas auxiliares, que no psicodrama são denominados, egos auxiliares, estes contracenam com o paciente. Também figuram como egos, outros que estiverem presentes na sessão. Poderão, desde que solicitadas pelo terapeuta principal, (psicodramatista) a contracenar com o paciente.

Os egos representam pessoas com quem o paciente se relaciona. É passível a ocorrência de três: “uma pessoa real das relações do paciente, algum personagem fictício que imagina e o de alguém que faça parte de sua personalidade mesma” (ANZIEU, 1981, p. 33). Assim, o auxiliar, uma vez no palco com o paciente, precisa se identificar com ele; não deve concordar com tudo que o paciente pretenda impor, mas opor resistência. A experiência do paciente com o outro lhe completa e resiste lhe oportuniza a adoção de novos modos de agir.

Quem assume a posição de ego auxiliar, é necessário ter treinamento em psicoterapia e psicodrama. Se houver ocorrência de similaridade de caso em que seus problemas coincidem com o do paciente, há uma dupla via de tratamento, este se torna paciente e o paciente, seu auxiliar.

Psicodrama tem característica tripla: o paciente não está só na companhia de um, mas de vários terapeutas, o tratamento se estende além do paciente também aos seus parceiros reais e os espectadores, que com seu parecer,

expressando emoções e opiniões, poderá contribuir para uma contínua progressão da qualidade das sessões. (ANZIEU, 1981, p. 34).

Portanto, psicodrama é psicoterapia de grupo.

Os **comentários** são a última parte da sessão. Segundo Maria Teresa Madureira Azevedo<sup>6</sup>, começa com a descrição do parecer do paciente. Este descreve o que sentiu o que pensou e o que supõe que outros pensem sobre o que aconteceu. Em seguida os espectadores e os egos auxiliares são convocados a partilharem suas impressões. Por último, o terapeuta principal faz uma síntese. Ele apontará, de acordo com sua experiência psicoterapêutica, alternativas ao paciente. No momento dos comentários, o paciente tem a catarse. Não a aristotélica. Caracteriza-se como uma reação de libertação daquilo que perturba o equilíbrio psíquico. O modo de obtenção se dá por via do relaxamento físico e mental.

## 2.7 A CATARSE NA VISÃO DE MORENO

A compreensão do conceito de Catarse por Moreno difere da aristotélica. Enquanto na aristotélica visava preferencialmente o público, mediante as emoções emanadas do teatro, a moreniana visa o ator. De comum, entre ambas, o ensejo de libertação de conflitos interiores. Para Moreno, o psicodrama provoca uma “catarse de integração”. Segundo Anzieu (1981) o objetivo seria possibilitar ao sujeito, se apossar de papéis inimagináveis por este e preexistente em estado potencial.

## 2.8 MORENO E A TEORIA DOS PAPEIS

Maria Azevedo declara que para Moreno, todo ser humano tem papéis sociais, psicossomáticos, psicodramáticos e outros induzidos pela sociedade como os coletivos e privados. A somatória destes definiria o *eu*. Estão ligados entre si e os representa na interação com outros. Desempenhar o papel requer a totalidade da personalidade acarretando a melhoria da percepção do outro. A isso, Moreno

---

<sup>6</sup> Mestra em teatro pela Faculdade de letras da Universidade do Porto-Portugal.

designou o conceito de “tele”. Por ela, pode-se desenvolver a capacidade perceptiva das ocorrências nas vivências entre pessoas.

Para Moreno, a causa do sofrimento humano estaria na incapacidade de realizar todos os papéis que carrega e a pressão exercida por eles, por não serem realizados, está no âmago das angustias. Os papéis seriam então desconhecidos deste ou vivenciados de modo irrefletido. Desempenhar o papel habilmente é importante à formação da personalidade quanto comunicar-se com eficácia (ANZIEU, 1981, p. 50, 58).

## 2.9 O TEATRO E MORENO

Para Moreno, teatro havia se afastado de seu contexto original. Era de opinião que a essência deste residia na espontaneidade (MORENO, 2012, p. 23). Uma ideia permaneceu recorrente, a do papel do criador. Na sua primeira incursão de atuante, quando tinha quatro anos e meio, junto com outras crianças, resolve interpretar Deus. Com cadeiras empilhadas, representando o céu, e, no topo, lugar do trono do divino, estava Moreno, enquanto que embaixo as demais crianças cantavam e giravam ao seu redor, como anjos em atitude de veneração. Essa experiência anteviu o que idealizaria como o futuro teatro terapêutico.

O palco imaginado por ele, para um novo teatro, seria central com a plateia ao seu redor, o que lhe conferia amplo poder de movimentação. Aberto para todos os lados e em vez de permanecer em apenas um nível, se movesse verticalmente.

No teatro convencional, onde o que se passa é a tentativa de ressurreição de um momento criativo há muito passado, atores, técnicos e plateia são envolvidos na interpretação mecânica desse momento.

O dramaturgo, aquele que vivencia o instante criativo e espontâneo, não estaria presente, mas o fruto de seu trabalho está e isso privaria os atores de qualquer iniciativa espontânea. Dessa forma, o que se tem, Moreno denomina como “conserva cultural”, o drama conservado, a representação é uma criação ocorrida no passado. Para Moreno, esse teatro na melhor das hipóteses, dedica-se ao culto do morto.

Em oposição ao teatro convencional, na tentativa de resgatar o *lócus* original do teatro, Moreno inaugura o *Das stegreiftheater* - teatro de improviso, local para ensaios de improvisação dramática com a pretensão de total espontaneidade. Porém, tal empreita fracassou em função da incompreensão da plateia que não conseguia se desvencilhar das conservas culturais. Estes viam com desconfiança a espontaneidade apresentada no palco. Alegavam que seria resultado de minucioso ensaio. Se se mostrasse pouco aquém, declaravam que espontaneidade era inerte. E também dos atores que retornavam ao teatro convencional.

O que a princípio poderia redundar em desistência, acabou por levar Moreno a tomar uma atitude que, segundo ele, “talvez tenha salvado o movimento psicodramático da morte” (MORENO, 2012, p. 27). Volta-se para o teatro terapêutico. Todos os dados colhidos nesse período foram muito proveitosos, estes deram origem a criação de procedimentos como o “cálculo de consciente de espontaneidade e aos testes de espontaneidade”.

Em terra estrangeira, em 1928 realiza sessões de teatro coletivo improvisado no Carnegie Hall, nos Estados Unidos. Incentiva o público mais preparado para a ação, subir ao palco e representar seus problemas. O psicodrama florescia. Em 1936, Moreno constrói o palco por ele idealizado. Situa-se na cidade de Beacon no estado de Nova Iorque. Em 1942, funda a Sociedade Americana de Psicoterapia de grupo e Psicodrama. Teatros psicodramáticos se multiplicam nos Estados Unidos. Moreno lidera um movimento que, juntamente com a segunda esposa, difunde o psicodrama ao mundo, mediante seus alunos.

De 1964 em diante promove congressos internacionais de psicodrama. Destes, em 1989, por ocasião da comemoração do centenário de seu nascimento, em Amsterdã, participou como palestrante convidado, ninguém menos que Augusto Pinto Boal.

Em 1974, Moreno despede-se da existência. Deixa um legado que será estudado e aperfeiçoado pelas gerações seguintes.

## 2.10 A SURPRESA DE BOAL

Após um período de intensa atividades dentro do teatro Arena, sobretudo fazendo resistência ao regime militar, Boal segue para o exílio. De 1971 até 1976 circula entre os países da América do Sul. A partir de 1976, segue para a Europa.

Já em terras europeias, Boal tem um choque de realidade: as opressões de lá eram totalmente diferentes das de cá. Essa constatação o leva a repensar sua abordagem ao combate das opressões.

Desse encontro com novas formas de opressão até então sem muita importância, surge uma nova abordagem: o método Boal de teatro terapia.

## 2.11 O PALCO TERAPÊUTICO DE AUGUSTO BOAL

Embora se considere diferenças entre teatro-terapia e psicodrama, baseadas na premissa de que enquanto o psicodrama tem finalidade única e exclusivamente terapêutica, o teatro-terapia, apesar de seu caráter inegável também terapêutico, restringir-se-á na adoção dos métodos ou técnicas utilizadas com a finalidade da produção de espetáculos. Entre as duas formas se interseccionam as metodologias teatrais; além de propiciar a consciência do eu e promover uma reflexão sobre tudo o que nos cerca (AZEVEDO, 2015, p.14). Em Boal temos um contraponto.

Augusto Boal desenvolveu um método de teatro-terapia que intitulou “O arco Iris do desejo”. declara sendo teatro do oprimido, com retoques novos.

Com a ditadura militar instaurada no país, em 1971 é preso e torturado. Segue para o exílio onde visita vários países. Difunde neles suas técnicas: teatro-imagem, teatro-fórum.

Partindo do ano de 1976, Boal passou a circular pela Europa, ministrando oficinas de teatro do oprimido. Nessa ocasião, lhe surgem indivíduos com “opressões desconhecidas”. Fugitivo da ditadura moldou-se a trabalhar com opressões reais, como racismo, pobreza, etc., problemas bem comuns no contexto político da época. Mas agora, “ao lado destas começaram a aparecer problemas

como “solidão”, “incapacidade de se comunicar”, “medo do vazio” e outras mais...” (BOAL, 1996, p. 23).

Seu pensamento muda quando percebe que em países europeus, diferentes dos países latino-americanos, as fontes das opressões são outras. Enquanto que no Brasil e em outros países sul-americanos, a desigualdade socioeconômica extremada empurrava para o trágico seus habitantes, na Europa, com boa parte desses problemas sanados, o trágico são problemas que afligiam a alma.

O mote do teatro do oprimido é a terapia social. Porém, Boal se dedica a trabalhar com as novas opressões, entende-las e aceita-las. Diferente de Moreno, que era um médico terapeuta e que usava o teatro em seus procedimentos terapêuticos, Boal era um homem do teatro. Homem que dedica a usar sua arte como ferramenta psicoterápica.

Nos anos 1980, já em Paris concebeu um atelier que perdurou por dois anos. O “Le flic dans la tête” (o tira na cabeça)<sup>7</sup>. Ele partia da “hipótese que o tira estava na cabeça e os quartéis, do lado de fora” (BOAL, 1996, p. 23). Seu objetivo era descobrir como entravam e elaborar meios para retira-los.

O sistema de técnicas de teatro-terapia desenvolvidas por Boal, resultado de suas pesquisas, estão divididos em duas partes: teórica e prática.

## 2.12 PRIMEIRA PARTE: TEORIA

### 2.12.1 Teatro... no princípio de tudo

As convenções históricas, explicam que o teatro se originou na antiguidade. Nos rituais teriam se dado as primeiras manifestações cênicas. Nas sociedades primitivas, buscava-se relação com seres divinos, e, os rituais, cerimônias, ritos religiosos, incrustados numa atmosfera mágica e permeada de símbolos, uma espécie de espetáculo teatral, uma forma de agradar e consequentemente,

---

<sup>7</sup> No Brasil, a palavra “tira” designava, nas produções cinematográficas norte-americanas, policial ou agente policial.

conseguir favorecimento destes seres nos aspectos do cotidiano como obtenção de alimentos e proteção contra as intempéries da natureza.

O que nos dias atuais atende pela denominação de ator, seu precursor seria a figura do xamã, uma espécie de sacerdote a quem se atribuía ser detentor de dons especiais, de conhecimento e comunicação com seres divinos. Vale ressaltar, que desde tempos remotos, a manifestação de uma faculdade humana, característica repassada de geração a geração, determinante para o prenuncio e desenvolvimento de qualquer atividade assumida pelo homem, é, e será ferramenta crucial no teatro, a **imaginação**. Oportunamente abordaremos a importância deste.

Segundo Boal, “teatro é a primeira invenção humana” (BOAL, 1996, p.27). Aquela que abre portas que conduzem e permitem outras invenções. Justamente por ter a imaginação o elemento acionador e desenvolvidor.

Origina-se na conscientização que o ser humano consegue ver a si mesmo em ação. E, com isso, ver todos os aspectos inerentes a si mesmo. Isso o faz mediante a imaginação. Apenas o ser humano tem essa capacidade de autoconsciência, de se observar observando e com isso tomar consciência de onde está, onde não está e as possibilidades do que pode vir a ser.

A essência do teatro seria o ser humano que se auto observa. Todas as outras manifestações artísticas o são porque o ser humano antes aprendeu a ver-se a si mesmo, ver-se em ação. Porque antes veio o teatro. Ou seja, aprendeu a ser espectador de si mesmo, mesmo sendo ator- atuante.

Dessa forma, consegue **triadizar**. Torna-se o **EU** que observa, o **EU** em situação e o **NÃO-EU**, o outro. Dicotomia. Ver-se vendo; e, por conseguinte, poder deslocar-se num momento dentro, outro momento fora da situação, simboliza a distância e a potência, separa o espaço, divide o tempo, do presente ao futuro.

A princípio, ator e espectador são os mesmos. No mesmo espaço, num só corpo, até que separam. Alguns se tornam atores outros espectadores. Dando origem as formas do teatro como as vemos hoje e tudo que se relaciona a este. Teatro é em si, uma vocação inerente a todos os seres humanos; não se restringe ao aspecto profissional. Portanto, o ser humano somente é ser humano quando inventa o teatro.

### 2.12.2 Teatro... definição

Entre as inúmeras definições que almejam explicar o que é teatro, a mais simples e objetiva, segundo Boal, é a definição dada por Lope de Veja 8 (1562-1635)<sup>8</sup>, para este, teatro seria um tablado, dois seres humanos e uma paixão. E, como sendo dois seres, significa que o teatro investiga essas múltiplas relações entre os seres humanos que vivem em sociedade, pois, teatro é conflito, contradição, confrontação, enfrentamento, avaliação.

Três elementos distintos, o tablado, seres humanos e a paixão. O tablado pode ser traduzido por um conceito mais amplo: **o espaço estético**. Um espaço destacado, delimitado, dentro de outros espaços. Onde se situa? Não se restringe aos prédios de arquitetura teatral, mas pode também ser numa praça, arena como outrora, a grega, carros, barcos e, mais recente experimento, no espaço da realidade virtual. Porém, a divisão permanece. Espaço para atores e outro para plateia. Esse espaço possui suas dimensões físicas objetivas, comprimento, altura e largura, e, tudo que nele adentra, também.

O espaço estético possui também outras dimensões subjetivas: a afetiva e a onírica proporcionada pela memória e imaginação. Para que o espaço estético venha à existência, não é necessária a presença de um objeto que o distinga, basta apenas que espectadores e atores determinem, dentro de um espaço físico, um espaço, que por sua vez, pode ser designado, palco, cena, arena etc. tal concepção, determinada pelo olhar, é acionada, por sua vez, mediante a imaginação. E, para ele converge, pela ação centrípeta, a atenção dos espectadores.

A criação subjetiva do espaço estético requer um quesito mínimo de seres para vir à existência, basta um ator, uma pessoa decidir e conscientemente, admitir sua existencial real ou virtual. Vindo assim, a luz da existência. Nele pode representar a si, ou a uma plateia real ou imaginária. O teatro existe independentemente de objetos que pressupõe sua tangibilidade, atores e espectadores podem ser duas pessoas, mas, também o podem ser, a mesma pessoa.

---

<sup>8</sup> Dramaturgo, poeta espanhol

### 2.12.3 Espaço estético... características

O espaço estético contém suas propriedades: plasticidade, o efeito dicotômico e dicotomizante e a tele-microscopicidade.

Boal declara que, por sua plasticidade extrema, o espaço estético tem a mesma plasticidade do sonho, pois nele, tudo seria possível, realidade e ficção. Tempo, diferente do tempo cronológico. Expansão e condensação. Fusão de seres e coisas ou dissociação e as amalgamas, objetos que representam, como por exemplo, uma porta pode ser uma casa, um bastão de madeira uma espada, etc. Nessa característica está a contenção da imaginação e memória.

A memória, sendo o patrimônio de toda experiência, conhecimentos etc., vividos e registrados permanentemente. A imaginação, um processo amalgâmico das ideias.

Uma não existe sem a outra e ambas, um processo psíquico. A memória é retrospectiva já a imaginação, prospectiva. Juntas, projetam, sobre e dentro do espaço estético duas dimensões, a onírica e a afetiva.

A dimensão afetiva permeia o espaço estético de significados. Nela o espectador, quando realiza o ato de ver, lembra, ao lembrar, tem emoções despertadas, pensa, sente e imagina.

Está sujeito, mas distante de seu objeto. Projeta as memórias e a sensibilidade. Assim sendo, a dimensão afetiva é “dicotômico, porém, assíncrono: ele é o que é, e é o que foi ou o que poderia ter sido, ou poderá vir a ser”. (BOAL, 1996, p. 35).

Já na dimensão onírica o que prevalece é o vórtice do sonho. Uma vez dentro dela, perde o contato com a realidade. Pois no sonho não há consciência do espaço físico, embora nele aconteça o fenômeno do sonho. Aqui o espectador já não observa, mas adentra na sua própria projeção e lá, tudo é possível.

Já a característica própria, dicotômica e dicotomizante, surge do fato da sobreposição dos espaços. Ambos ocupam o mesmo lugar. Assim como quem nele está. O princípio de que duas coisas não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, aqui não cabe. São como mundos paralelos. O espaço estético e físico é igual, porém diferentes. Na igualdade pela existência de objetos que servem aos dois

paralelos, diferentes, por causa do rito teatral que acontece, ou seja, manifesta-se um mundo ilusório em comum acordo entre plateia e atores.

É dicotomizante, porque quem nele adentra se dicotomiza. O ator, no espaço é quem é, mas também é quem demonstra ser. Não apenas os atores estão à mercê desse efeito, a plateia também.

A característica própria da tele-microscopicidade, diz respeito à capacidade de aproximar aquilo que está distante, grandear o que é pequeno, trazer, para o aqui e agora, o que se passou o que se perdeu no tempo e na memória. No espaço estético, toda e qualquer ação se redimensiona, evidentes, e quando isso ocorre, aumenta a capacidade de observação e análise.

Teatro tem o poder **gnosiológico**<sup>9</sup>. Isso só é possível pela presença dessas três características próprias, puramente estéticas. E, o conhecimento adquirido, o vem não apenas da razão, mas do sensorial. Ver e ouvir são os principais sentidos da comunicação estética teatral.

Assim sendo, tablado, na forma mais simples ou espaço estético, na forma mais pura ou ainda, palco, na forma convencional, contem e conservam tais características.

#### 2.12.4 Ser humano

No tripé do que constitui o teatro, Boal declara o ser humano o mais importante. Pois, não há teatro sem o ser humano.

Só se é humano mediante a existência de seu corpo. Esse corpo é dotado de cinco principais propriedades: **sensibilidade, emotividade, racionalidade, sexualidade e semovência.**

Sensibilidade é possível por meio dos cinco sentidos. Todos os sentidos do corpo, por um motivo ou outro, declina. Acaba por sofrer uma insensibilização, perdendo parte da capacidade de percepção consciente. E, para que o ser humano faça ou produza teatro, seria necessário “ressensibilizar”.

---

<sup>9</sup> Tudo o que o ser humano conhece; ponto de vista que tende ao idealismo.

Resgatar a sensibilidade perdida, isso seria possível mediante a prática de exercícios que estimulem o desenvolvimento da capacidade perceptiva de cada sentido ou **exercícios de múltiplos sentidos**. Isso é essencial, pois, os sentidos têm memória, ou, ainda, o cérebro registra a informação mediante os sentidos e, por meio de um complexo sistema de associações, pode associa-los a um acontecimento ou fato. A emersão de tais memórias podem e devem ser úteis ao fazer teatro.

O ser humano é emotivo. As emoções têm origem nas sensações.

O ser humano é racional, pois tem a capacidade de pensar e compreender.

Semovente, pois tem a capacidade de se mover.

Sexualizado, traço íntimo de cada indivíduo, que não se define pelo conceito de gênero masculino ou feminino, mas por identificação.

Para Boal, estas zonas, apesar de serem autônomas, estão interligadas entre si. E, transitam entre elas, num fluxo constante, emoções, sensações e ideias. (BOAL, 1996, p. 46).

#### 2.12.5 O consciente, o subconsciente e o inconsciente (C.S.I.)

Dividindo o cérebro em três regiões, temos o **consciente**, onde há a percepção do meio ambiente, sensações e emoções. A capacidade de verbalizar a compreensão que temos acerca das coisas.

Temos o **subconsciente** (denominado por Stanislavsky<sup>10</sup>, pré-consciente por Freud<sup>11</sup>). Esta seria o lugar onde ideias, sensações e emoções que não podemos verbalizar, mas que são verbalizáveis, estão guardadas, não esquecidas, mas podem emergir.

Finalmente, o **inconsciente**. O oculto. O que não é verbalizável e nunca será. Esse “espaço psíquico” funciona como uma espécie de “baú” repleto de fantasias, desejos não realizados, emoções de difícil controle.

<sup>10</sup> Constantin Stanislavski (1862-1938), ator, diretor, pedagogo, escritor russo.

<sup>11</sup> Sigmund Freud (1856-1939), médico neurologista.

Entre essas três regiões, também há transitividade. Para Boal, mais importante, do inconsciente ao consciente, a fim fazer surgir “tesouros soterrados” neste mar oculto.

Porém, o acesso ao inconsciente é difícil. A ele se chega pelo sonho, por outras vias como o mito e as artes, onde está inserido o teatro. (BOAL, 1996, p. 49).

#### 2.12.6 O ator

Segundo Boal, temos um amplo conhecimento do estado consciente de um ser humano e menos de seu inconsciente. O que seria possível fazer é traçar hipóteses.

No interior do ser humano, pelo seu soma, reconhecemos como sendo uma pessoa, o inconsciente seria como a figura de um “caldeirão hermético”, onde estariam em estado de ebulição, diversos estados potenciais, multiformes e multifacetados.

Tão intensos que acabamos por reprimi-lo ou por pressão da sociedade, que impõe seu conjunto de valores através de seus agentes ou por deserção interna, ou seja, o próprio indivíduo opta pela conformidade. A personalidade seria a redução da pessoa, a parte visível apresentada ao mundo. Está no caldeirão e sobressai por uma válvula de escape.

O ator, sendo aquele que trabalha interpretando personagens, busca-os em seu interior, no caldeirão e, ao fazê-lo, expõem-se ao perigo.

Personagens são, pelo olhar da medicina, doentes: paranoicos, esquizofrênicos, neuróticos, psicóticos, melancólicos. Este seria o motivo de ir-se ao teatro, ver conflitos, brigas, loucuras etc.

O perigo a que se expõe, seria se o mesmo não conseguisse, após o momento da atuação, o término do espetáculo, fazer essas personagens retornarem ao interior do caldeirão. Ao invés disso, acabarem por se fundir com sua personalidade. E assim, o ator saudável, ficaria doente. Sério problema.

Sendo assim, então seria possível fazer o mesmo trajeto, mas com outro objetivo: uma personalidade doente pode evocar personagens sadios, sem a intenção de reenviá-los de volta, mas fundi-los, mistura-los a sua personalidade.

#### 2.12.7 O tira na cabeça - hipóteses

Para Boal, o (a) opressor (a) estaria na cabeça. E, para ajudar a encontrar as causas e conseqüentemente, uma maneira de expurgá-los, coloca o espectador na condição de protagonista da ação dramática afim de trazer a sua realidade a forma pela qual pode se libertar de sua opressão. A técnica do Tira na cabeça é fundamentada em três hipóteses: osmose, metáxis e indução analógica.

Osmose: a interpenetração.

Caracteriza-se pela propagação dos valores morais e políticos, estruturas de poder e dominação e opressão de uma sociedade, presentes em todas as células sociais. Presente está também no teatro.

No teatro, a relação entre palco e plateia ocorre de modo **intransitivo**. O que se apresenta no palco é autônomo, não modificável pela plateia, uma condição que se encontra em estado de desativação.

O resultado é uma imobilidade. Porém, a despeito dessa imobilidade, seria possível a transmissão de ideias mobilizadoras. Boal propõe a extinção dessa imobilidade por meio do estabelecimento do diálogo entre palco e plateia, essa relação seria transitiva.

O objetivo seria eliminar a submissão que o sujeito desenvolve ante a opressão e dinamizar a subversão, levando-o a reagir. Para Boal (1996, p.53), submissão e subversão estão dentro do sujeito e sua submissão é introjetivo. Seria “O tira na cabeça”.

A metáxis: mundos paralelos.

A relação intransitiva do palco/plateia se estabelece mediante a **empatia** - (Em = dentro, phatos = emoção). Por uma ação vicária, a plateia é conduzida pela emoção dos personagens. No teatro do oprimido, inverte-se essa ordem. A relação se torna **empática**, (em = com).

A plateia já não é invadida pela emoção alheia, as projeta, realiza sua própria ação ou então, alguém como ele, a realiza. Todos se tornam sujeitos. Então, o sujeito se torna artista. Nesse momento acontece o fenômeno da Metáxis. Este

cria um mundo de arte. As imagens neste mundo são transubstanciadas do seu mundo real, imagens de opressão. Ao assim agir, passa a ser, ao mesmo tempo, pertencente a dois mundos.

Para que haja identificação transitiva, é necessário que simpatizemos com o sujeito; dessa forma, sua opressão será nossa.

A proposta terapêutica de Boal, havendo capacidade do sujeito de criar um mundo artístico, com imagens de sua realidade e nele vivenciar uma experiência de libertação, deve realizar a extrapolação, ou seja, levar para sua realidade tudo o que realizou na ficção (BOAL, 1996, p. 56,57).

A indução analógica: o meu é o seu.

Para que essa hipótese seja possível, há uma condição: a de que todo relato individual seja pluralizável, ou seja, abranja a opressão da plateia. Uma vez assim disposto, o efeito simpático é imediato. Do contrário, relatos de extrema singularidade, causara apenas o efeito empático.

A partir da imagem inicial, procede-se com analogia a criação de outras imagens pelos demais sujeitos. Imagens **individuais** similares.

Por meio da indução, seria construído um modelo não comprometido com a singularidade de cada um. Desse modo, poderão ser estudados as variáveis para a soltura das amarras da opressão. Os dados obtidos deverão ser utilizados como auxiliar no momento da extrapolação. (BOAL, 1996, p. 58,59).

### **CAPITULO 3. DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS: PROXIMIDADE E DISTÂNCIA ENTRE MORENO E BOAL, TEATRO-TERAPIA E PSICODRAMA.**

Perceptível a semelhança entre ambos. Inspiração, bem como ideias e a busca de experimentos que desvelassem a percepção da dimensão terapêutica contida no teatro, culminando na sistematização de métodos psicoteatrais. Entre outras, destacam-se quatro pontos.

#### **3.1 PRIMEIRO: O EMPENHO EM FAZER UM TEATRO OPOSTO AO MODELO TRADICIONAL**

Moreno acreditava que o teatro perdera uma característica fundamental, a **originalidade**. Esta seria de suma importância para que o teatro pudesse desempenhar sua função transcendente, pois nela residiria a espontaneidade, necessária, por meio da qual emergiria a restituição de um aspecto da condição humana, a criatividade.

Pretendendo um resgate, concebeu, em seu imaginário, um teatro que se diferenciava do tradicional em quatro aspectos:

1º - A eliminação do dramaturgo, do texto escrito considerado como momento criativo passado.

2º - A retirada da separação entre palco e plateia. Não haveria distinções, todos poderiam ser atores.

3º - Prioridade da improvisação. Tudo seria improvisado. Ações, palavras etc. Tudo mediante a espontaneidade.

4º - O estabelecimento de um novo palco substituindo o tradicional, aberto, onde nada está oculto, a vista de todos em todos os ângulos.

Essas mudanças radicais, revolucionaram o teatro praticado até então. Esperava ele oferecer uma nova perspectiva onde a humanidade pudesse reaver sua própria humanidade adormecida.

Boal percebera a capacidade transformadora do teatro. Tanto como instrumento de dominação como de libertação. Seu posicionamento no contexto histórico brasileiro, a condição econômica subdesenvolvida do país, a ditadura militar e os anos de exílio, serviram como estímulo na busca de uma forma de arte que se opôs a regimes discriminatórios e opressivos. Seu teatro tem o tom de denúncia e exortação, incitando a ações revolucionárias, formando uma frente de resistência aos atos arbitrários do regime.

Embora tenha montado textos de diversos dramaturgos, foi pautando uma dramaturgia própria investigando a realidade política brasileira do seu tempo que caracterizou o seu fazer teatral. Fazer este, que o conduziu a experimentos e realizações que culminaram na sistematização de formas teatrais correspondentes a dinâmica da liberação.

### 3.2 SEGUNDO: PREOCUPAÇÃO SÓCIO-POLÍTICA

Moreno demonstrava grande preocupação com a questão sócio-política. Desde a adolescência desenvolvia atividades comunitárias. Enquanto estudava medicina, andava em parques da cidade de Viena, onde reunia crianças afim de contar-lhes histórias e promover brincadeiras. Acreditava em lhes proporcionar meios para que ao longo de seu desenvolvimento físico e intelectual rejeitassem os estereótipos impostos pela sociedade. Além disso, houve a “casa do encontro”.

Local para abrigar refugiados e pessoas que eram ajudadas nas sessões noturnas que aconteciam diariamente, eram chamados “grupos de encontro”. Essa filosofia de trabalho humanitário expandiu-se além das fronteiras, alcançando o mundo anos depois. Moreno estendeu este método de terapia para um grupo problemático da sociedade, o das prostitutas a fim de que pudessem se ajudar mutuamente. Ofereceu assistência jurídica e médica.

Na esfera política, apercebeu-se da instabilidade do então império austríaco. Tensões políticas e de ordem econômica, o tratamento desigual dispensado as províncias e nacionalidades, provocou uma série de conflitos e movimentos reivindicando autonomia liderados pela Sérvia. Durante a primeira guerra (1914 -

1918), Moreno continuou com seu trabalho humanitário em um campo de refugiados nos arredores de Viena.

Ocasão que lhe surge a ideia do planejamento oscilométrico das comunidades e os parâmetros de objetividade científica nas ciências sociais. Após o período da guerra, Moreno ainda continuou com seu trabalho de médico como chefe de departamento de saúde numa pequena aldeia chamada Voslan, próximo da capital Viena. Tornou-se conhecido como “Wunderdoktor”, ou seja, médico prodígio.

Devido ao crescimento da ideologia antissemita e do nazismo, Moreno, sendo judeu, migra para os EUA, fugindo da perseguição. Além do mais, precisava encontrar um lugar adequado para continuar seu trabalho.

Boal viveu os conflitos sociais e políticos de sua época. O Brasil da década de 1950, anos em que Boal viajou para os EUA a estudos, tinha pouco desenvolvimento. Houve um aumento significativo na demografia, grandes desequilíbrios regionais, enormes desigualdades sociais. O governo federal investia o mínimo na saúde.

A população urbana cresceu e a rapidez desse crescimento urbano, atraiu os moradores da área rural. O processo de urbanização foi caótico. Esses migrantes, não tinham, condições de moradia mínima, daí a proliferação das favelas nos limites das cidades que acabaram se tornando mais populosas que a cidade formal. Rio de Janeiro era nessa época a capital oficial do Brasil.

No Brasil rural, o principal meio de comunicação era o rádio. Os meios de transporte eram cavalos ou os pés. Em 1950, Boal embarca para os EUA, retornando em 1956.

Na década de 1960, Boal direciona seu trabalho no teatro além das paredes do Arena. O cenário político da época era de intensa agitação.

O Brasil alcançou expressivo desenvolvimento econômico, porém, está se contratavam com os problemas sociais. Apenas uma parte da sociedade era beneficiada com as riquezas geradas.

João Goulart, então presidente, anuncia o projeto de reforma de base, cujo objetivo seria a correção dessa distorção. Grupos conservadores não simpatizavam com tal ideia. Então, no dia 31 de março de 1964, João Goulart foi deposto e instaurado a ditadura militar.

Características desse período histórico foram a cassação dos direitos políticos dos opositores do regime, repressão aos movimentos sociais, e claro, censura e perseguição a classe à qual pertencia Boal, a artística<sup>12</sup>.

Logo após a mobilização das tropas e o aparato militar, a tomada das instituições, a ação seguinte foi o controle cultural em todo o país. O Arena e outros teatros eram vigiados. A classe artística era vigiada. Boal então empreende, com o Arena viagens pelo interior do estado de São Paulo e pelo nordeste do país. Levava como mote a mensagem da revolução, usando a arte para exortar, revelar verdades, apontar soluções. Era inaceitável a condição opressiva e miserável do povo brasileiro.

Numa dessas apresentações, conhece o camponês Virgílio. Desse encontro, declara, percebe que a utilização de sua arte seguia por uma vertente incorreta. Se fosse para utilizá-la de modo a obter resultados eficazes, seria preciso compartilhar todos os aspectos, inclusive os riscos, constata.

Tal reformulação de ideias funcionou como uma mola propulsora que culminou com a descoberta do teatro do oprimido. A terapia social teatral. Isso se consolidou nos anos de exílio, nos países sul-americanos e europeus, prosseguiu nessa nova vertente teatral, sempre com a preocupação com a questão social (BOAL, 2000, p. 221).

Entre ambos, durante o tempo em que desenvolveram seus trabalhos, realizaram experimentos muito semelhantes. Demonstra que até mesmo as fontes de inspiração lhes eram comuns.

### 3.3 O JORNAL VIVO DE MORENO E O TEATRO JORNAL DE BOAL

O jornal vivo de Moreno nasceu dentro do teatro do improviso, da necessidade de simplificação dos procedimentos. Moreno adota uma técnica dinamizadora que dispensa o trabalho do dramaturgo na produção de roteiros: a leitura de notícias diárias de jornais locais.

---

<sup>12</sup> [www.dialogohistoricos.wordpress.com/brasil anos 60](http://www.dialogohistoricos.wordpress.com/brasil%20anos%2060) - Acesso em 30/01/2017 14:45.

A partir da leitura do material, as ações eram dramatizadas, representadas improvisadamente no palco.

Para Ana Alice Dias<sup>13</sup>, o “jornal vivo”<sup>14</sup> serve sim como forma de sensibilizar os conteúdos pessoais e multiplicar as percepções da realidade ao ter como objetivo trazer informações sobre o mundo, sobre o que acontece a nossa volta...”

Moreno colheu desta experiência, observações muito proveitosas em direção à um teatro terapêutico.

Enquanto Moreno, por meio do jornal vivo buscava uma forma de promover a espontaneidade, libertando o ator das imposições da dramaturgia funcional da conserva cultural, a motivação de Boal era, à princípio, outra.

Momento histórico circunstancial; como muitos outros artistas do seu tempo, Boal vivia o clima de perseguição política da ditadura. A censura, braço de repressão ao meio artístico, proibia grande parte das peças, quando não, todo o texto. Pensando um meio de contornar a censura, Boal retoma uma antiga ideia a muito engavetada: espetáculos com notícias de jornais, o teatro-jornal.

Teatro-jornal, primeira edição; sua primeira apresentação aconteceu em setembro. Com matérias jornalísticas teatralizáveis, os ensaios aconteciam a tarde e a cada noite, um espetáculo diferente. O que escapava a censura. Resistência artística a ditadura.

Embora voltado com devidos fins, o teatro-jornal fora um degrau para a descoberta do Teatro do Oprimido. Semelhante a Moreno, Boal vislumbra a dimensão espontânea contida neste gênero teatral, na teatralização das notícias, a fluência da criatividade na adição do parecer pessoal dos atores.

O jornal vivo e o teatro-jornal são análogos por estarem num patamar que se propõe a um palco terapêutico. O teatro audiência foi um experimento sociológico de Moreno. Tencionava por meio deste encontrar e propor soluções para questões políticas.

Mais conhecido, ocorreu em meio a um contexto histórico-político da Áustria do pós-guerra. No dia 1 de abril de 1921, realiza um experimento sociodramático. Em lugar público, num palco, colocou uma cadeira figurando um trono e uma coroa. O público era convidado a sentar e agir como um monarca propondo soluções para

---

<sup>13</sup> Psicóloga, psicodramatista, professora da disciplina de teatro espontâneo e psicodrama da escola matriz criativa.

<sup>14</sup> [www.diariodonordeste.verdesmares.com/jornal\\_vivo\\_resgata\\_problemas\\_do\\_cotidiano/matéria\\_publicada\\_em\\_27/06/2010](http://www.diariodonordeste.verdesmares.com/jornal_vivo_resgata_problemas_do_cotidiano/matéria_publicada_em_27/06/2010). - Acessado em 5/02/2017 às 16:25 h.

os problemas do país. Havia ainda, um júri, constituído também do público, que analisariam as propostas.

Embora muito bem arquitetado e as motivações legítimas, o experimento não obteve êxito do ponto de vista do público, uma vez que ninguém teve sucesso no teste. Porém Moreno pode aprimorar, a partir deste, ideias, como o conceito de Encontro e do Aqui e agora<sup>15</sup>.

Boal, já exilado, experimenta uma nova forma de fazer teatral. Uma peça era apresentada, sempre contendo um problema social que requer solução. No momento em que o protagonista chegava a um impasse que exigia a tomada de uma decisão, a solução para o problema, a encenação era interrompida e a plateia era convidada a dar sugestões, possíveis soluções para o dilema.

A princípio, os atores encenavam as sugestões, conservando o que Boal denominava de “domínio do palco”.

Note-se que, em ambos os experimentos, o espectador é estimulado a abandonar sua condição passiva. Deixar de ser apenas testemunha inerte, muda, para a condição de participante expressando seus sentimentos e ideias<sup>16</sup>.

Essa convocação e o estado predisposto dos atores, mediante a espontaneidade, faz emergir a criatividade. Esta por sua vez é manifesta no improvisado da construção da cena, o meio pelo qual são comunicados, as sugestões, opiniões, pensamentos, sentimentos.

Ambas experiências produziram uma grande quantidade de informações úteis ao aperfeiçoamento de um teatro com viés psicoterapêutico.

### 3.5 SOCIODRAMA E O TEATRO-FÓRUM

O sociodrama desenvolvido por Moreno tinha por objeto, analisar os conflitos da coletividade e propor soluções para tais conflitos.

A partir de um tema ou situação conflitante, que são colocados (encenados) diante dos espectadores, que constituem o grupo social em conflito, até o momento

---

<sup>15</sup> Psicodrama analítico, p. 22.

<sup>16</sup> O arco Iris do desejo, p.19, 22.

da situação-chave. Desse momento em diante o espectador que se manifeste, desejando expressar sua ideia, é convidado a representar do seu modo, como a concebe e compreende. Tal ação suscita nos demais a ampliação da capacidade criativa na busca de soluções para o conflito.

A virtude do sociodrama, reside na capacidade de estimular não somente a busca de proposta ou soluções, mas permitir que o grupo se auto avalie e reconheça-se tornando elementos, fenômenos, praticas culturais visíveis ora antes invisíveis suas implicações<sup>17</sup>.

O teatro-fórum de Boal aperfeiçoou-se na dramaturgia simultânea. Consolidou-se a partir de um episódio acontecido no Peru nos anos 1970.

Até então, na dramaturgia simultânea, os atores improvisavam nas cenas as sugestões da plateia, conservando o poder de domínio do palco.

Em uma sessão, diante do descontentamento de uma espectadora, que não via sua sugestão representada de modo satisfatório pelos atores, é convidada por Boal a adentrar no palco e representar do seu modo a sua ideia

Esse foi o princípio do teatro-fórum, não uma cópia da forma praticada até então na América Latina onde o debate acontece no final da apresentação, mas, tornando a própria apresentação, o fórum. O debate das ideias acontece simultâneo a ação. Boal conclui que, ao adentrar no palco, o espectador faz o que é impossível ao ator, representar de forma fidedigna o pensamento deste, pois isso é pessoal e intransferível.

Em comum entre os casos está a dissolução da separação entre atores e plateia. Este binômio sacramentado pela convencionalidade converte-se em profusa mutação.

---

<sup>17</sup> [www.dialogohistoricos.wordpress.com/brasil anos 60](http://www.dialogohistoricos.wordpress.com/brasil%20anos%2060). - Acesso em 30/01/2017 - 14:45 h.

## CAPITULO 4. PSICOTERAPIAS TEATRAIS E PEDAGOGIA

### Possíveis relações

Agora que está esclarecida a existência da possibilidade terapêutica do teatro, verificando formas de aplicação prática, extensão e eficácia das psicoterapias teatrais, é hora de verificar como esta pode contribuir para a melhoria escolar, ou seja, que tipo de benefício contempla o educando.

#### 4.1 A FUNÇÃO DO TEATRO NA ESCOLA

Como descrito, desde a Grécia, no sec. V a.c. até os dias atuais, o teatro tem sido utilizado como ferramenta pedagógica. Porém, o que se discute é o manejo dessa ferramenta: com que finalidade o teatro figura na grade curricular?

Antes, precisamos calibrar o olhar sobre o sistema educacional vigente.

#### 4.2 O SISTEMA EDUCACIONAL BRASILEIRO

Segundo Camila Brandalise<sup>18</sup>, o modelo atual do sistema de ensino no país está defasado e não consegue atrair e manter os jovens. É consenso entre educadores que é necessário rever o sistema a fim de dinamizar o ensino.

Para isso, o sistema educacional precisa mudar. É necessário que o currículo se modernize. Ainda, para Mozart Neves Ramos<sup>19</sup> “a escola que estamos oferecendo aos nossos adolescentes não dialoga com eles, não faz mais sentido. A escola do século XIX, com alunos enfileirados e professor na frente não funciona mais.”

---

<sup>18</sup> Jornalista, repórter do periódico isto É/ Editora três.

<sup>19</sup> Diretor de articulação e inovação do Instituto Ayrton Senna

O sistema educacional, declara Camila, carece de revisão e implantação de políticas governamentais e iniciativas que promovam mudanças na rede pública, além, é claro, de investimento em formação e valorização de educadores.

Há, contudo, segundo informa Brandalise, iniciativas no Brasil que primam por novos modelos de ensino como o que acontece em quinze escolas públicas de Santa Catarina. Coordenado pelo Instituto Ayrton Senna, estabeleceu-se um projeto de **educação em tempo integral**. Este se caracteriza por envolver os alunos e motiva-los a pesquisar, aguçando sua curiosidade ao mesmo tempo em que torna o ensino atrativo, o que desenvolve as potencialidades dos alunos<sup>20</sup>.

No modelo, estimula-se o desenvolvimento das **competências socioemocionais**, cujo objetivo é aflorar habilidades que não são relevadas na cartilha tradicional de ensino.

Após um ano da implantação do projeto, verificou-se que a taxa de evasão nessas escolas em comparação com outras do mesmo perfil socioeconômico, reduziu em 50 por cento. Houve também melhora no aumento do desempenho nas diversas disciplinas oferecidas<sup>21</sup>.

#### 4.3 A REGULARIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO DRAMÁTICA

Em 3 de maio de 2016, foi promulgada a lei 13.278/2016 que inclui as artes: visuais, dança, música e teatro nos diversos níveis da educação básica<sup>22</sup>.

A nova lei alterou a 9394/1996 e estabeleceu um prazo de cinco anos para adequação na rede pública e privada de ensino.

Segundo Ana Mae Barbosa<sup>23</sup>, a promulgação da lei foi um grande passo para o reconhecimento da importância do ensino da arte nas escolas brasileiras bem como os benefícios por ela promovida ao educando.

---

<sup>20</sup> Instituto Ayrton Senna.org.br. acessado em <28/05/2018> às 00:22 h.

<sup>21</sup> Uma nova e preocupante evasão escolar/ Comportamento/ educação- Revista Isto É / nº 2522/ ano 41/ publicada em 25 Abr/2018-Editora Três.

<sup>22</sup> [www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/\\_ATO2015-2018/2016/lei13278.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_ATO2015-2018/2016/lei13278.htm). acessado em: <29/05/2018> às 01:41h.

<sup>23</sup> Educadora brasileira e pesquisadora pioneira em arte e educação.

Embora veja a mudança com otimismo, ressalta que ainda há muito a fazer. Por exemplo, elevar a categoria do ensino da arte e não ser apenas mero subcomponentes do currículo.

Pela lei anterior, não havia uma abordagem mais aprofundada do potencial da arte, apenas uma superficial e a não contratação de professores especializados.

Para a educadora, o contato com a arte por crianças e adolescentes é de suma importância, porque, em primeiro lugar, o processo de conhecimento da arte envolve, além da inteligência e raciocínio, o afetivo e emocional. Estes últimos, sempre não contemplados pelo currículo escolar.

Segundo, a arte estimula o desenvolvimento da inteligência racional e também a socialização, já que, quase toda a totalidade da produção artística é desenvolvida em grupo estimulando a criatividade.

Ana Mae salienta que, embora o currículo escolar agora consta artes visuais (antiga Artes plásticas), música e dança, linguagens artísticas que complementam a linguagem verbal, o teatro, por desenvolver a comunicação, colocando em pauta o verbal, o sonoro, o visual e o gestual, talvez seja a mais completa das artes incluídas na escola.

Arte, declara, existe como expressão e cultura. Como expressão, onde desenvolve a capacidade do indivíduo de interpretar suas ideias através das diferentes linguagens e formas. Como cultura, o conhecimento da história dos artistas e suas obras. Possibilita ainda, conhecimento sobre seu próprio país, já que este, pela sua história e produção artística, se dá a conhecer.

Além disso, é possível a escola trabalhar com diferentes códigos culturais, ou seja, a interculturalidade. O aluno, ao ter contato com diferentes códigos, ampliaria sua percepção visual e abandonaria preconceitos.

Por fim, Ana Mae vê a inclusão das disciplinas de arte obrigatória encaixar com o grande objetivo educacional do Brasil: a escola em tempo integral. E por ser justamente integral, os alunos teriam mais tempo para trabalhar cada disciplina, incluindo artes. O ato da inclusão das artes como disciplina obrigatória, demonstra que se avizinha um convencimento de que educação é um processo que exige bem mais que as atuais quatro horas<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> A importância do ensino das artes na escola/Beatriz Morrone/Flavia Yuri Oshima./ <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2016/05/importancia-do-ensino-das-artes-na-escola.html>. Acesso em: <29/05/2018> às 01:31 h

#### 4.4 O TEATRO COMO DISCIPLINA CURRICULAR

Vimos que, uma vez instaurado como disciplina obrigatória na grade curricular, o teatro tem objetivos que atendem à demanda da Lei de diretrizes e bases da educação nacional (LDB). Assim sendo como disciplina em sala de aula o conteúdo programático estaria voltado ao desenvolvimento cultural do aluno, apreciação estética da arte, compreensão dos objetos artísticos, atribuição de sentidos, associações e reflexões. Desenvolver também a expressividade, a expressão corporal, noções de ritmo, movimento e equilíbrio físico e mental traduzidos em ações em potência metafórica ou simbólica.

Portanto, tal conteúdo por si só presta grande contribuição ao aluno. Sem dúvida, a progressão intelectual seria notória.

Entretanto, a educação dramática vai além do conteúdo em si. Extrapola em outros sentidos. O teatro é mais abrangente.

#### 4.5 TEATRO EXTRACURRICULAR

Há um aspecto de considerável relevância nesse teatro extracurricular: a influência no processo cognitivo.

Segundo Courtney (2006), a educação dramática tem amplo potencial para a contribuição do aumento da assimilação de outras disciplinas. Acredita que forçando o aluno aos deveres escolares, na suposição de providência de educação, é improdutivo. O ideal seria que o estudante, de livre e espontânea vontade, o quisesse fazê-lo. Se for possível, declara, obter a mesma vitalidade que o estudante dispõe na recreação e canalizar para os estudos das lições, ter-se-ia base para uma educação permanente e genuína.

Numa situação escolar estariam envolvidos dois componentes:

**- O teatro convencional, jogo dramático**

Com finalidade em si, direcionado ao desenvolvimento pessoal do estudante, cumprindo a agenda como disciplina do currículo. Nesse momento se trabalha as técnicas teatrais, improvisação, dicção, leitura de texto, etc. geralmente é apresentada uma montagem.

**- Método dramático**

Utilização dos jogos dramáticos voltados a aprendizagem de demais disciplinas.

Desse modo, a disciplina teatro, vai além daquilo a que lhe é atribuído e ao fazê-lo, adentra em outro domínio aquele que tem a ver com o processo do aprendizado e dele se torna valioso aliado, a **Psicopedagogia**.

#### 4.6 OBJETIVO DA PSICOPEDAGOGIA

A psicopedagogia tem como meta, estudar os processos que envolvem a aprendizagem, a construção do conhecimento, mecanismos e dinâmicas. Procura identificar o que interfere nesse processo, as dificuldades e transtornos. Também analisa, por meio da psicologia e da antropologia, o comportamento do aluno. Visa aplicações de métodos que otimizem a cognição e promove intervenções preventivas e, (em casos) fracasso e evasão escolar.

Portanto, é aqui nesse campo de trabalho que objetiva a melhoria da qualidade educacional que o aspecto das terapias teatrais encontra solo fértil. Nessa sobreposição de saberes científicos, pode o teatro, com sua dimensão terapêutica contribuir para a melhoria escolar.

## **CAPITULO 5. ENTRELAÇE ENTRE TERAPIAS TEATRAIS E PSICOPEDAGOGIA**

A psicopedagogia ocupa-se de entender os processos de aprendizagem, logo então o teatro pode ser enquadrado nessa categoria, pois, como foi dito, ela trabalha a expressividade e ações práticas.

Fatores de suma importância tem a ver com as dificuldades e transtornos que se tornam entraves ao processo. E como são transtornos, logicamente são de ordem mental, comportamental e emocional. Ora o aluno é, antes de tudo, um ser social e vive em sociedade, logo está na zona de influências, e quando assume seu papel como aluno, traz consigo à escola, aquilo que lhe perturba o equilíbrio. As consequências podem redundar em situação de fracasso escolar.

As terapias teatrais, obedecendo certas ressalvas, nesse sentido, tem adição como uma alternativa metodológica à reversão ou atenuação situacional.

Convém lembrar, que as terapias teatrais não são de procedimento clínico; isso é competência de outra área de conhecimento.

### **5.1 OS ENTRAVES AO APRENDIZADO**

Entre os motivos que podem interferir no processo de aprendizagem estão os transtornos que podem ser classificados em três grupos: neurológicos, comportamental e emocional. Os neurológicos dizem respeito ao funcionamento biológico do cérebro, os de ordem comportamental, ligados a fatores sócio - econômicos e os emocionais ligados a doenças como a depressão e fobias. Há ainda as menos frequentes, mas igualmente graves como o transtorno bipolar, esquizofrenias, anorexia, compulsão, transtornos de personalidade como a psicopatia e o distúrbio borderline.

São nos transtornos emocionais que constituem o maior volume de casos relacionados a dificuldade do aprendizado.

Segundo Magalhães e Camargo (2012, p.14b), um em cada três pessoas terão ao longo da vida algum tipo de transtorno mental. Estima-se, segundo a

Organização Mundial de Saúde (OMS), que até 2030, a depressão será a doença de maior impacto na vida das pessoas. Esses transtornos, declaram, são:

(...) alterações no comportamento, no estado emocional, na maneira de ver o mundo e o jeito de ser das pessoas, que comprometem o bem-estar e a saúde delas, prejudicam seu desempenho no trabalho e nos estudos (MAGALHÃES; CAMARGO, 2012, p. 15).

Portanto, esses transtornos se tornam um considerável empecilho à aprendizagem.

## 5.2 A INFLUÊNCIA DIGITAL NO TRANSTORNO DEPRESSIVO – JUVENIL

Na previsão da OMS sobre o aumento de casos de depressão, deve-se levar em conta relativo ao grupo de maior incidência dessa projeção e um dos meios que mais tem contribuído para o agravamento desses casos: os jovens e o ambiente virtual.

Segundo informa Giulia Vidale e Natalia Cuminale<sup>25</sup>, a incidência da depressão sobre os jovens, teve aumento significativo nos últimos cinco anos. Atinge pessoas entre 12 e 25 anos. O salto foi de 40%.

No Brasil estima-se que 10 milhões de indivíduos em idade juvenil sejam acometidos por ao menos uma crise depressiva no decorrer da juventude. Que fator então, seria o desencadeador desse vertiginoso aumento? Há estudos que partem de algumas hipóteses. Uma delas tem relação com a conectividade ao cyber espaço; ou seja, quanto a conectividade ao ambiente virtual prejudicou uma geração.

Embora seja a era das redes sociais, que se propõe a aproximação entre indivíduos, os jovens, na contramão, sentem-se tão sós. Ainda que, seja em qualquer lugar, por longas horas do dia permaneçam 100% conectados, essas situações acabam levando a altas doses de ansiedade. Isso porque, o contínuo uso dos dispositivos à conectividade acaba gerando um abuso que favorece o agravamento dos sintomas da depressão, declara Pedro Pan<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Jornalistas.

<sup>26</sup> Psiquiatra e pesquisador da Universidade Federal de São Paulo.

Assim, além dos fatores socioeconômicos, como dito anteriormente, acrescido da ansiedade digital, temos jovens em fase escolar quem de uma forma ou de outra terão problemas em aprender. O resultado, fracasso escolar daí a evasão.

## **CAPITULO 6.      TEATRO TERAPIA E A MELHORIA ESCOLAR**

### **Convergências e Contribuições.**

Diante dos desafios que se desdobram para prover uma educação de qualidade, levando em conta os fatores que depõem contra o aprendizado, tem-se de ter em mente os benefícios pedagógicos do teatro terapia. Recordando a declaração da educadora Ana Mae, as questões emocionais e afetivas não são levadas em consideração na escola. Se o fossem bem ajustados seria dentro de outros procedimentos, abordados de forma eficaz na melhoria dessa condição. Convém lembrar que o teatro terapia não constitui uma solução definitiva para os desafios da reversão do fracasso escolar, mas uma medida que acena para a possibilidade auxílio na recuperação do potencial cognitivo do alunado.

### **6.1    TEATRO PEDAGÓGICO**

Há no repertorio da pedagogia teatral eminentes autores que propuseram teorias e metodologias para o ensino do teatro e seus possíveis alcances. Autores como, Olga Reverbel, Vila Spolin, Joana Lopes são alguns deles.

Os resultados práticos das sistemáticas elaboradas por esses autores, sem dúvida abarca contribuições de significativa importância dentro do contexto escolar.

Em se tratando ou melhor, se relacionando a questões mais atuais, como a evolução dos casos já citados que incidem sobre o “público-alvo” escolar, citamos em especial duas sistemáticas de teatro terapia por atender especificamente do contexto do fracasso escolar em razão das alterações comportamentais e transtornos que afetam parte do alunado, o Teatro do Oprimido e suas vertentes de Augusto Boal e O psicodrama Pedagógico de Jacob Levy Moreno.

## 6.2 O TEATRO DO OPRIMIDO (TO)

O Teatro do oprimido (TO) difere-se do teatro convencional (TC). Nele não há a clássica divisão entre atores e plateia, nem a proposição de um tema unilateral do diretor. Todos atuam, todos são espectadores ou, como Boal designa, todos são espectadores e os temas partem dos participantes.

A ideia é trazer à tona as formas opressivas que perturbam o equilíbrio do participante, promover a reflexão para então, mediante as ações dramáticas, propor possíveis soluções, criação de projetos modificadores. Uma espécie de ensaio de situações ficcionais baseados na realidade com fins de extrapolação com possibilidade de modificação da realidade.

Para Boal existem as opressões externalizadas, aquelas que afetam a coletividade, um grupo, comunidade, ligado a fatores sócio-político-econômicos e as internalizadas, designados pelas ciências psíquicas como transtornos mentais.

Embora a proposta do TO seja a libertação do sujeito, a sistemática para as duas formas opressivas tem procedimentos distintos.

Na finalidade de terapia social o procedimento visa a “desmecanização” do corpo e da mente alienadas, mergulhadas em tarefas cotidianas, estimulação a liberdade criativa.

Na subjetiva, as técnicas lidam com o terapêutico introspectivo. O método boal de teatro e terapia batizada O Arco Íris do Desejo.

## 6.3 A DINÂMICA DO TO NA SALA DE AULA

Na rotina da sala de aula, a dinâmica do TO adota alguns procedimentos básicos: exercícios, jogos e o fórum.

Boal designa o exercício como um monólogo introvertido onde se busca uma reflexão física. Objetiva o participante desenvolver a percepção corpórea, suas possibilidades e limitações, relações com demais corpos, reconhecimento do meio ambiente e seus componentes, gravidade, pesos, formas, volumes, objetos, espaços e relações entre as diferentes forças.

O jogo visa o desenvolvimento da expressividade, um diálogo entre os participantes que ora figuram como emissores, ora receptores de mensagens. O jogo é extroversão.

O fórum é um jogo onde se estudam as situações sociais. Todos são levados a um debate aprofundado e produtivo a fim de serem levantadas propostas modificadoras. O teatro-fórum tem suas regras estas podem ou não ser modificadas. Boal declara que essas regras não foram inventadas e sim descobertas e ajudam na compreensão dos mecanismos pela qual a opressão é produzida, descobrir meios e estratégias de evitá-las e o ensaio da prática.

Quando se trata de opressões internas, o foco dos estudos é direcionado a técnicas do Arco Íris do Desejo.

Como dito, as técnicas têm o objetivo de proporcionar o autoconhecimento, uma vez que o sujeito possa observar a si mesmo em ação ou em situação. Isso possibilita o sujeito de ser sujeito (aquele que observa) de outro sujeito (aquele que age) e com isso nasce a tríade: o Eu observador, o Eu em situação e o Não Eu, isto é, o outro.

Para Boal o palco (terapêutico) é um espaço onde os desejos se materializam em objeto observável por todos e pelo desejo, reificam-se não somente os desejos claramente declarados, mas os inconscientes.

Dentro da dinâmica dos jogos, há ainda a consideração do que Boal intitula “As Duas Unidades”.

A primeira versa sobre a unidade indivisível entre corpo e mente. Logo pensamentos e ações estão entrelaçados. A segunda, versa sobre a unidade dos cinco sentidos. Estes estão interligados e não indivisíveis.

Devemos lembrar que as divisões relatadas são apenas didáticas elas em ação ocorrem simultâneas.

#### 6.4 O PSICODRAMA PEDAGÓGICO DE MORENO

O psicodrama terapêutico é uma forma de psicoterapia clínica onde são trabalhados os conflitos internos do psicodramatizado. Moreno bem o sistematizou para tal. Moreno porem percebeu o alcance do psicodrama além do terapêutico, mas

também a aplicação em outras áreas. Moreno examinou o uso do psicodrama na área pedagógica. Anteviu o que seria a tarefa primordial da escola do futuro, o exercício da espontaneidade.

Acreditava que mediante ao exercício seria possível melhorar o aprendizado tanto formal quanto social. Sabemos que na atualidade se cogita uma educação que possa preparar o indivíduo a ter criatividade para lidar com os desafios da convivência em sociedade e resolução de problemas.

## 6.5 CONSIDERAÇÕES AO USO DO PSICODRAMA PEDAGÓGICO

Os benefícios advindos com a prática do psicodrama pedagógico consistem no aumento do aprendizado dos conteúdos curriculares. Mais ainda. No que se refere ao estado mental do aluno, e o que interfere na sua capacidade cognitiva, o fato de poder se expressar mediante a espontaneidade, evitando respostas repetidas, características da conserva cultural que acaba por restringir a capacidade criativa, o conduz a um processo de atenuação ou até mesmo curativo dos efeitos causados pelos transtornos no cognitivo. Algumas considerações devem ser observadas na prática do psicodrama pedagógico.

Primeiro, é preciso ter a definição precisa do limite que separa o psicodrama pedagógico do psicodrama terapêutico. O foco é, e sempre será, a melhoria da capacidade de aprender. Tratamento de patologias mentais são de interesse do psicodrama terapêutico.

Segundo a escolha dos temas a serem trabalhados.

Há de se ter cuidado, pelo educador, sobre os temas que serão dramatizados. Estes nunca devem tender a dramas demasiadamente pessoais. Mesmo que o grupo seja desprendido e permissivo, pode não reagir bem diante dessas situações.

Terceiro, educadores com habilitação psicodramatista. Em se tratando de arte educadores, especificamente em teatro, o ideal é que participem de algum programa de formação de psicodramatista pedagógico. A interação lhe dará plenas condições de manejo do método bem como a capacidade para discernir na prática da sessão (aula), o que não se aplica aos fins desejados.

Considerados esses pontos relevantes, importantes para um eficiente programa de ensino, as chances de bons resultados são consideráveis.

## 6.6 O PSICODRAMA PEDAGÓGICO NA SALA DE AULA

Na prática com os alunos, o psicodrama pedagógico muito se assemelha ao terapêutico em razão do uso de seis instrumentos.

- 1 - O diretor, no caso o educador;
- 2 - Ego-auxiliar, que poderá ser outro educador auxiliar treinado;
- 3 - Protagonista, o aluno;
- 4 – Coadjuvantes - os alunos que atuam com o protagonista;
- 5 - Espaço cênico, a sala de aula;
- 6 - Auditório, formado por todos os presentes.

## 6.7 ETAPAS

1 - Aquecimento. Momento de preparação do grupo, onde procura-se abrir os canais de comunicação, aumentar a qualidade da transmissão e recepção, estabelecer vínculos entre os membros do grupo. Semelhante aos exercícios físicos do T.O., aqui também é necessário para emergir energias e canalizá-las na realização do trabalho, além de alívio das tensões, relaxamento e centralização de atenção.

Este é um momento importante. As demais etapas dependem, para bom resultado, de um aquecimento bem trabalhado. No psicodrama pedagógico, o aquecimento conta com duas fases, o inespecífico e o específico.

No inespecífico, o educador entra em contato com o grupo e estimula o contato entre os participantes. Prepara o ambiente ao acolhimento, ao relaxamento. Pode ser uma conversa informal, jogo ou dança etc.

No específico, prepara-se o grupo para as dramatizações. Definem-se os temas, os personagens a serem construídos, coleta os dados a respeito, construção da cena.

2 - Dramatização. Ação prática. Este é o cerne do psicodrama.

3 - Comentários. Após a dramatização, são o momento onde os alunos e o educador analisam o trabalho realizado. É de suma importância ouvir as opiniões dos participantes e dos que assistiram e sobre esse promover a reflexão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente em nosso país, um movimento vem se avolumando com a inserção de vários setores da sociedade. Tal movimento teve sua origem entre os educadores, descontentes com o modelo oficial de ensino adotado. Crentes de que a dinamização é oportuna e necessária e quem colherá os benefícios é a própria sociedade. O movimento por uma nova escola, um novo modelo de educação, mais moderno e sintonizado com a evolução que caminha em outros países. Dinâmico e inclusivo.

Recentemente, aconteceu um encontro entre onze personalidades representando entidades e setores da sociedade. Em pauta, os desafios do Brasil para a educação no século XXI. No centro do debate, foram identificados os gargalos e obstáculos que tornam o ensino brasileiro ineficiente.

O modelo, que prioriza o acúmulo de conhecimento, um ensino enciclopédico, deve dar lugar a um que se adeque as demandas modernas. Quais são? Absorção de conceitos de desenvolvimento de habilidades para aplicação em situações imprevisíveis com base em raciocínio lógico, criativo, cooperativo, que atende pela denominação de **EDUCAÇÃO SOCIOEMOCIONAL**.

A partir de 2019, o desafio de transformar a realidade do sistema educacional brasileira terá início. A nova base comum curricular será posta em prática e dentro dessa mudança está a disciplina TEATRO.

Na outra ponta do debate, o motivo da evasão escolar. O que leva primeiro a situação de fracasso e posterior abandono dos estudos tem consenso entre os entrevistados: o modelo é fracassado e excludente. Real e autêntico. Porém, há mais nessa situação.

Esse fenômeno passa também pela condição psicológica do aluno. A forma como este adentra a escola, a bagagem de experiências, influências da lógica de mercado, problemas sociais e econômicos, acabam se tornando um forte empecilho ao aprendizado.

A educação sócio emocional, com sua proposta inovadora de desenvolver tendências como liderança, cooperativismo, criatividade em soluções, convivência social pode esbarrar com tais estados e pode não cumprir o objetivo em muitos alunos.

É claro, não pode haver generalizações, mas conforme foi exposto, as estatísticas mostram a dura realidade da condição psicológica dos jovens na idade escolar. Jovens que em última instância são o futuro do país. É significativo.

Portanto, a conclusão que chegamos é que o teatro, além da sua atribuição, dentro das especificações curriculares, e dentro daquilo que chamamos de “Dimensão terapêutica teatral”, traduzida e terapias teatrais, vai em auxílio a tão almejada dinamização do ensino.

Consideramos que para o sucesso de tal empreitada, precisaríamos rever a formação da arte-educadores em teatro. Dar pleno conhecimento das teorias da natureza do teatro terapêutico e treiná-los à aplicação prática nos ambientes educacionais. Conscientizando-os da importância de seu papel dentro da escola.

Assim como o tempo do ensino ineficaz já é ido, o professor de teatro que apenas montava as “pecinhas” de ocasião também se foi.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZIEU, Didier. **Psicodrama Analítico**. Rio de Janeiro: Campus. 1981.

AZEVEDO, Maria Teresa Madureira. **Teatro-terapia: reflexões sobre a prática teatral com jovens com asperger (estudo de caso)**. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letra da Universidade do Porto, Porto, 2015.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2000.

BOAL, Augusto. **O arco íris do desejo: método Boal de Teatro e Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1996.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 2ª edição. Rio de Janeiro: civilização Brasileira. 1977.

----- **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record. 2000.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**. São Paulo: Perspectiva. 2006.

DINIZ, Gleidemar. **Psicodrama Pedagógico: Teatro Educação, seu valor pedagógico**. São Paulo: Ícone. 1995.

LIBÉRIA, Rodrigues; ANA, Lydia B. Santiago. **O uso dos jogos teatrais na educação**. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus. 2010.

MAGALHÃES, Naiara; CAMARGO, João Alberto de. **Não é coisa da sua cabeça**. Belo Horizonte: Gutemberg. 2012.

MORENO, Jacob Levy. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Ágora. 2012.

----- **Psicodrama: terapia de ação & princípios da prática**. São Paulo: Daimon CER. 2006.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. (coleção primeiros passos: 10). São Paulo: Brasiliense. 2007.

REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola**. 2ª ed. São Paulo- SP: Scipione. 2007.